

Nuestro Rubén Darío*

Diálogo



Severo Sarduy, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal

El contexto Art Nouveau

ERM: Esta conversación sobre el modernismo, Darío y otros temas afines tiene que estar centrada principalmente en una reacción que casi llamaría personal. En su época, el modernismo fue un movimiento sumamente polemizado y suscitó los disparates críticos más divertidos, tal vez, de toda la literatura latinoamericana. Ahora ya perdió esa virulencia y, por el contrario, en estos últimos treinta años ha caído del todo en manos de los profesionales de la historia literaria, que han empezado a acumular tesis sobre tesis, estudios sobre estudios, interpretaciones sobre interpretaciones, en un nivel académico a veces excelente, a veces también grotesco. La captura del tema por los especialistas tiene, de todas maneras, una ventaja obvia: quitarle la virulencia y, también, el desparpajo polémico al modernismo; pero tiene la desventaja, muy obvia, de momificar el tema, de embalsamarlo hasta cierto punto. Aquí, en *Mundo Nuevo*, pensamos que no hay ningún interés en aumentar ese corpus fabuloso ya de materiales sobre el modernismo, sobre todo si se tiene en cuenta que la doble celebración sucesiva de los años 1966 y 1967 –es decir, el cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento de Darío– ha hecho delirar aún más las máquinas de escribir de toda América hispánica y también de España. Por eso, si bien nos parece necesario y hasta urgente hablar ahora de Darío y el modernismo, también creemos que hay que hacerlo sobre una base muy distinta de la académica y subrayando, al contrario, su relación muy personal y muy comprometida con la circunstancia poética de hoy. Eso es lo que, creo, nos puede servir de punto de partida, sobre todo en una

conversación como esta, centrada principalmente en las opiniones de dos poetas. Y ahora le paso el micrófono al amigo Sarduy.

SS: En definitiva, ¿en qué consiste hablar de un autor? Darío, como Mallarmé, está ya en la Sorbona. Darío ya es del “dominio público”. Ha pasado a ese contexto de biblioteca y de polvo a que pertenecen los autores consagrados. Ahora, ¿cuál es el rescate posible de un autor así canonizado? Yo creo que el rescate de un autor, como ha ocurrido con Racine en Francia, por ejemplo, es el hecho de que pueda ser interpretado a través de una nueva crítica, es decir, que la prueba de “eternidad” (subrayando el entrecomillado de la palabra eternidad) de un autor es que su obra pueda ser asumida por un nuevo pensamiento crítico. Racine es interpretado por el siglo XVIII, Voltaire y Rousseau; por los románticos, Gautier y Sainte-Beuve, y en este momento su obra es un tema polémico tal, que ha dividido la crítica francesa en dos grupos: el *Racine*, de Roland Barthes, dio origen a una discusión que aún dura. Entonces, y desde este punto de vista, ¿Darío es rescatable o no? Es la primera pregunta que hay que hacerse; es decir, ¿Darío puede ser interpretado en términos de una crítica nueva o no? Un fenómeno que nos da ya la pista de ese rescate de Darío es el interés, la devoción o el esnobismo que suscita desde hace quizá cinco años en Europa (y no sólo al nivel de los anticuarios) el *Art Nouveau*, o estilo *Liberty*, o *Modern Style*, o *Style Métro*, todo lo cual no es más que el marco de nuestro modernismo. ¿Darío podrá ser rescatado como lo han sido ya Klimt o Aubrey Beardsley y todos esos pintores del contexto estético rubendariano? Pero ya al hablar de pintura creo que me avanzo demasiado, así es que Segovia quizá deba frenarme.

* En *Mundo Nuevo*, n° 7, enero de 1967. Transcripción de Rocío Casares.

TS: Bueno, yo no voy exactamente a frenarte. Tal vez me limite a sugerir algo. Me parece que eso que tú has estado diciendo ocurre sólo en un nivel, y un nivel además particularmente europeo. Es decir, Rubén Darío no es sólo el *Art Nouveau*. Sobre todo, visto desde América Latina, a mí me parece que el modernismo es otra cosa. En un cierto sentido es verdad que Darío ya está en las universidades y en las bibliotecas, aunque no, todavía, en la Sorbona, sino en las bibliotecas latinoamericanas donde su presencia adquiere un sentido diferente. Pero yo creo que en América Latina todavía no estamos con respecto al modernismo “de vuelta” como sí lo estamos con respecto al *Art Nouveau*. Es decir que, si el modernismo está lejos en el sentido histórico que indicaba Monegal, no lo está en otros. En América Latina el modernismo participa todavía de un mismo contexto actual que sigue vivo y creador. Para mí, vale por ejemplo esa distinción que hace Octavio Paz en su ensayo sobre Rubén Darío (él no la hace de un modo formulario pero se desprende claramente de su texto) cuando examina rápidamente el aspecto *Art Nouveau* del poeta y pasa un poco por encima para sacar de ese contexto limitado un Rubén Darío vigente todavía, vivo todavía. O sea, no se trata de resucitar a Rubén Darío en su contexto *Art Nouveau* sino de ver lo que todavía está vivo en él, a favor o en contra de ese contexto. Todo esto, me parece, es lo que se plantea desde América Latina.

ERM: Tal vez sería interesante agregar aquí otra perspectiva sobre lo mismo que ustedes están señalando: la inserción de Darío en el *Art Nouveau* y lo que supone la actual renovación europea y norteamericana de nuestros puntos de vista sobre ese estilo. Hay aquí, sin duda, esa posibilidad de renovación del punto de vista sobre Darío que apunta Sarduy. Esto me parece muy interesante. También lo que usted dice, Segovia, me parece interesante; porque en América Latina el proceso que se ha dado históricamente frente al aspecto *Art Nouveau* de Darío ha sido muy contrastado. Primero hay un gran deslumbramiento. Cuando se está en pleno estilo, todo lo que Darío tiene de “moderno” provoca entusiasmo y una gran oleada de universal cursilería. Luego, a medida que pasa el *Art Nouveau*, que es la novedad de ayer y, por lo tanto, lo pasado de moda, empieza la burla. Recuerdo, por ejemplo, una frase injusta de Borges que reducía a Darío al tamaño de un poeta del *Petit Larousse* y también unos aforismos de Bergamín que denunciaban acremente su cursilería.

SS: ¡Es lo mejor que tiene!

ERM: Exactamente, ahora y aquí Sarduy cree que la cursilería es lo mejor que tiene. Pero en los años 20 no

es lo mejor que Darío tiene; en ese momento, Borges y Bergamín se la echan en cara.

TS: Y para García Lorca también es lo mejor que Darío tiene.

ERM: De acuerdo. Pero la reacción de Borges o de Bergamín es típica de los años 20, en que el *Art Nouveau* es lo de ayer, lo intolerable por cercano. Nosotros que estamos viendo ahora el *Art Nouveau* como algo mucho más viejo podemos volver a mirar, es decir, a remirar a Darío en un contexto estético distinto. Y, en este sentido, lo que ahora apunta Sarduy como un nuevo camino de interpretación me parece que puede tener relevancia aun en América Latina. Lo cual no es de ninguna manera contradictorio con lo que usted dice, Segovia, porque confirma únicamente ese punto preciso y deja abierta la discusión sobre todo lo demás.

Para decodificar a Darío

SS: Si quieren, para adentrarnos en otro nivel del problema, podríamos preguntarnos: ¿qué percepción vamos a tener ahora de Darío? Vamos a comenzar por una figura de retórica: decir cómo vamos a hablar de Darío. Con respecto a la pintura podemos plantearlo desde otro punto de vista que es el siguiente: la percepción que Darío tiene de la “realidad”, su mediación, su intermediario, es de orden plástico. Esta pintura a través de la cual Darío decodifica la realidad es el *Art Nouveau*. Ahora que el *Art Nouveau* está de vuelta, es decir, que ya no sólo suscita nuevos estudios críticos y una inmensa exposición como *Les Sources du XXe siècle*, que se hizo en París hace algunos años, sino que hay ya aquí apartamentos totalmente reamueblados en estilo *Art Nouveau*, es decir, ahora que ese estilo ha vuelto a ser objeto de consumo, el intermediario de Darío con la “realidad” puede ser reestudiado y a través de eso se puede reestudiar toda su obra.

ERM: A propósito de esta reinterpretación o relectura del *Art Nouveau* que se está haciendo en estos momentos en París, quiero recordar que el movimiento más importante partió de la enorme exposición organizada en 1952 por un museo de Zurich y que esta renovación alcanzó uno de sus puntos críticos más altos en la muestra organizada hacia 1960 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tuve el privilegio de visitar esa exposición en compañía de Octavio Paz. Ya entonces Paz estaba oteando todo lo que el *Art Nouveau* tenía de clave para una descodificación poética del modernismo. “Fíjese –me decía, mostrándome con la mano y la sonrisa unas sillas en forma de concha

marina, unos aparadores que tiemblan como algas de mar o languidecen como calas, unas mesitas que tienen frágiles patas florales, toda esa incontenible floricultura de hierro forjado de los portales del *Métro*. *Todo es metáfora aquí*".

SS: De acuerdo. En el fondo lo que ahora está en discusión son las estructuras críticas con las cuales nosotros decodificamos el *Art Nouveau*. No sólo Darío está en discusión; los medios de percepción que tenemos de Darío lo están también. Para plantear las cosas de otro modo: Carlos Fuentes me decía, hablando del *Nouveau Roman*, que en América Latina no es posible porque nosotros justamente estamos a la búsqueda del objeto; nosotros no estamos, como los europeos, en un mundo saturado de objetos. El *Nouveau Roman* no puede realizarse entre nosotros —me decía Fuentes— por esta falta de objeto. Al venir a Europa, Darío viene hacia un mundo de proliferación de objetos, es decir, de *Art Nouveau*, arte por excelencia de proliferación. Por eso se articula con el rococó, el flamboyant y el arte flavio de la escultura romana, porque son artes en que la ornamentación se manifiesta como elemento predominante: artes de adjetivación, como la poesía de Darío. En ellos lo accesorio —el adorno— es lo *esencial*.

TS: Conste que yo decía, desde el principio, que no se trataba de oponer este enfoque a otra cosa contraria sino de sugerir dos niveles distintos de revaloración. Voy a tratar de explicar un poco por qué lo decía. Precisamente me parece que en América Latina se sigue planteando todavía hoy un problema del cual Rubén Darío puede ser el tema y, al mismo tiempo, el ejemplo; un problema que se le planteó a Rubén Darío y es el problema del casticismo. Como español americano, como gran renovador de la lengua, Darío tuvo que plantearse ese problema y, al mismo tiempo, tuvo que resolverlo de alguna manera. Lo que yo quería precisar frente al contexto *Art Nouveau* de que habla Sarduy es la existencia de esos dos niveles: ambos ya están en Darío y también están en la crítica española y latinoamericana de Darío. Hablábamos hace poco de un corpus de crítica académica sobre Darío pero no hay que olvidar que ese corpus pertenece a la crítica en lengua española, no en lengua francesa. Ese corpus real tiene muy pocos elementos de ese nivel que ahora plantea Sarduy. A uno puede gustarle o no esa limitación pero hay que tener en cuenta que hemos partido de la imagen que se tiene, y no que tenemos sólo nosotros, de Rubén Darío en América Latina.

ERM: En efecto, Segovia tiene razón al decir que casi toda la crítica latinoamericana va por otros carriles que los que ahora apunta Sarduy, y que la crítica europea

prácticamente no conoce a Darío. Aunque hay trabajos de distinguidos hispanistas, y hasta un ensayo nada menos que de C. M. Bowra, el desconocimiento de Darío fuera del área hispánica es increíble y refleja muy claramente la situación de subdesarrollo de nuestra cultura. No hay que olvidar que Darío murió cuando ya hacía 16 años que la lotería del Premio Nobel consagraba a ilustres mediocridades como el francés Sully Prudhomme en 1901 o el español José Echegaray en 1904 o valores puramente locales como Paul Johann Ludwig von Heyse en 1910. (Estos datos los traje apuntados en un papelito, no se asusten). Pero no hay que encarnizarse con la esforzada Academia sueca, que ha continuado trazando hasta hoy su caprichoso laberinto de consagraciones. Para situarnos en un nivel de mejor información, recuerdo que hace ya bastantes años, por el año 1956 tal vez, Robert Bazin, un crítico francés que se especializa en literatura latinoamericana, me contó que le había propuesto al director de la colección "Écrivains de toujours" de las Editions du Seuil un *Darío par lui-même* y que el hombre le había dicho: "Mais qui est Darío?".

SS: Me parece un poco exagerado.

ERM: Es posible que la formulación lo sea. El recuerdo tiende a estilizar las palabras. De todas maneras, es muy exacto el desconocimiento internacional de Darío, fuera del ámbito hispano. En esto tiene razón Segovia. Sin embargo, hay también algún intento latinoamericano de interpretación de Darío en ese contexto plástico de que hablaba Sarduy. Anda por ahí un libro argentino, en su tercera o cuarta edición, que se llama *Rubén Darío y su creación poética* que, aunque es muy limitado (subrayo lo de muy), está, sin embargo, indicando desde hace unos treinta años, por lo menos, el camino de una vinculación estrecha de la poesía rubendariana con las artes plásticas de su tiempo. El autor del libro, Arturo Marasso, trabaja con un criterio un poco de entomólogo más que de crítico. Pero, al buscar empecinadamente cuáles son las imágenes que pudo haber utilizado Darío como base para las imágenes de sus poemas, encuentra muchas relaciones valiosas aunque su labor es casi siempre literal. Por otra parte, ya en el ensayo de Rodó (escrito, no hay que olvidarlo, entre 1897 y 1899) hay atisbos de este enfoque. Creo que se podría invocar incluso la colección de la revista *Mundial*, que dirigió Darío acá en París entre 1911 y 1914. He estado hojeando estos días la colección y no se puede pedir una revista que sea mejor ejemplo de esa inserción visual del modernismo dentro del mundo de su tiempo. La revista es totalmente *Art Nouveau*, incluso yo diría que lo es hasta en los aspectos más delirantes de lo que puede calificarse como sub-*Art Nouveau*: el *Art Nouveau* llegado

ya al nivel de “magazine” para consumo de señoras ricas y diplomáticos elegantes. Pero lo es también en sus aspectos ideológicos más profundos. En sus páginas se refleja y queda coagulada espléndidamente la visión de un mundo de gratuidad, de lujo; queda inmovilizada cruelmente esa concepción de lo que era, lo que quería ser América Latina para la exportación internacional del 1900. Nada sería más fecundo, por ejemplo, que un estudio que contrastase las imágenes oficiales de los distintos países de América Latina que ofrecen sus páginas satinadas (páginas, ¡ay!, que casi siempre llevan la firma de Rubén Darío aunque quién sabe si las escribió él realmente) con la América real, convulsionada y agónica de esos años en que la revolución mexicana y la política del *big stick* del otro Roosevelt eran sepultadas por las oligarquías criollas detrás del albayalde y el cosmético de la *Belle Époque*. Ahora bien, sobre este tema preferiría no hablar ahora sino un poco más adelante. Para resumir entonces todo este asunto del *Art Nouveau*, creo que se pueden apuntar aquí y allá en América Latina atisbos de una interpretación como la que ahora propone en una forma mucho más técnica y coherente nuestro amigo Sarduy. Es claro que lo que él dice se refiere sobre todo a una crítica que *hay que hacer*, aprovechando la nueva decodificación del *Art Nouveau* que se ha intentado recientemente en los Estados Unidos y en Europa. Es en este sentido, y por eso, que creo Sarduy tiene razón aunque sea muy correcta la observación que le hace usted, Segovia. Desde mi punto de vista, creo que los dos tienen razón.

TS: Siempre tienen razón los dos. Por eso me parece que deberíamos ir inmediatamente a elucidar un poco más este problema. Lo de que el código de Rubén Darío es principalmente pictórico yo no lo veo tan claro. Creo que este enfoque no agota a Darío. Veo otras significaciones, por lo menos en el contexto cultural latinoamericano, y me parece que también el contexto social e histórico, geográfico incluso, es muy importante para entender su poesía. Por eso, no sólo en cuanto a la crítica que se hace, sino también incluso en cuanto a la crítica que se debe hacer, yo diría que hay que intentar otro enfoque. No me refiero al método crítico, o no me refiero sólo al método crítico, sino a todo el enfoque de Rubén Darío por el lado pictórico, por el lado *Art Nouveau* exclusivamente. Admito que este enfoque es obvio, sí, pero yo no lo vería exclusivamente por ese lado.

SS: Voy a precisar algo más mi punto de vista. En la percepción que Darío tiene del mundo como un código signifiante hay un intermediario. Ese intermediario es *siempre* de orden cultural, es decir, que Darío introduce en la literatura esta dimensión fundamental

(y que va afortunadamente a lo opuesto de todas las tendencias intuicionistas, de “inspiración”, etc., que han infectado nuestra crítica literaria): el poema se sitúa en una esfera absolutamente cultural, en lo que los estructuralistas llaman “el código de papel”. Este intermediario, siempre plástico en él, es con frecuencia también de orden literario, y cuando digo literario, digo Verlaine. No hay que caer en la pedantería de Marasso que busca de dónde viene cada flor de un poema. Si consideramos no ya las unidades temáticas del poema sino más bien sus núcleos estructurales; si consideramos por una parte un estrato de sonidos, de música verbal, de fonética, o sea, de *significaciones*, y por otra un estrato de sentido, o sea, de *significados*, y operamos un corte vertical en estos estratos, podremos establecer un signo en Darío. Creo (y esto no hace más, por supuesto, que repetir el Darío de Paz, porque muy difícilmente podremos ir más lejos que el trabajo de *Cuadrivio*) que hay dos signos en Darío, o más bien hay dos épocas del signo en Darío. La primera época es pitagórica; es decir, Darío ve la realidad como un conjunto de cosas que están investidas por una cifra, como si la realidad toda estuviera en clave de número. Entonces hay una especie de consonancia de las cosas: Darío asiste en ese momento a la realidad como un mundo en que las cosas riman unas con otras. Después hay el segundo signo rubendariano, el signo en que las cosas ya no riman, sino que son las palabras las que dan el paradigma de las cosas. Y es aquí donde Darío integra una concepción del signo específicamente estructural, porque es la palabra misma la que da el *modelo* para Darío. Es decir que hay en él, como dice Paz, realidades de realidades. Claro está, si las palabras son matrices, reducciones estructurales y modelos (en el sentido lingüístico) de las cosas, la rima adquiere una categoría gnoseológica. La rima, entonces, más que una simple coincidencia fonética, es el indicio de relaciones, de *correspondencias* secretas. Y aquí Darío tendrá un sitio importante en la arqueología del pensamiento de ese otro Gran Descifrador, de ese Lector de la realidad que fue Breton. Pero si en Darío, como en los surrealistas, encontramos la noción del mundo como emblema, palimpsesto, contigüidad (¿o sistema?) de signos, la diferencia, y esto confirma la idea del mundo como plenitud en Darío, es que él cree en una posible revelación de significado, mientras que ellos (Breton) creen que la operación poética por excelencia consiste precisamente en *vaciar* el signo. A través de la *secousse* o *saccade*, ese sacudimiento del signo que lo vacía de significado, el poeta restituye el mundo a su puro espectáculo, lo convierte en un catálogo de significantes. París, en *Nadia*, es ese teatro en blanco, ese palimpsesto, ese texto (tejido) cuyo secreto es nada. La significación no está en ninguna “verdad” final, en lo revelado, sino en el acto mismo,

siempre decepcionante, del desciframiento. El París de Darío es el París de *Nadia* antes de la *secousse*. Darío estaba habitado por un mundo de referentes. Era un ingenuo: creía en el sentido. Por otro lado, y dejando apenas esbozado este paralelo con Breton, la evolución de Darío no deja de presentar analogías con la de Mallarmé, al menos en la lectura que Maurice Blanchot hace de la obra de este último. El *Libro*, que Mallarmé proponía como modelo de todas las cosas en lugar de la consonancia de éstas (noción que en él, en cierto momento, había derivado de la esotérica y del romanticismo alemán), no difiere esencialmente de la concepción de la palabra como *doble* absoluto del universo en Darío. Hay, sin embargo, una diferencia: en Mallarmé el universo se da, en esta operación, como ausencia, como vacío, como nada; en Darío, al contrario, como plenitud, como proliferación incesante, como horror del vacío. Y en esto puede ser que haya una articulación posible entre Darío y el barroco de América. Creo que es en esta última etapa de su poesía, a partir de *Prosas Profanas*, que Darío se convierte en un autor que puede ser rescatado totalmente por la crítica actual.

El casticismo hispanoamericano

ERM: Ahora, si les parece, vamos a dejar un poco las estructuras de la crítica actual y vamos a tomar el toro por los cuernos. Es decir, vamos a mirar un poco el problema concreto que nos plantea hoy la relectura de Darío. Vamos a tomar el libro o los libros y vamos a mirarlos. Creo que Segovia tiene algo interesante que contar sobre esta experiencia.

TS: Lo que pasa es que yo no he releído últimamente a Rubén Darío y no lo tengo muy fresco en este momento. Pero sí releí a Darío hace cosa de un año y para mí esa relectura fue casi sorprendente. Con Darío me pasa (bueno, me pasa con casi todos los grandes, porque yo creo que es grande Darío) que cada vez que vuelvo a él me admira y me deslumbra. Hay un tipo de artistas que en el recuerdo uno los valora más, pero cuando los oye, o los lee, o los vuelve a mirar, tiene uno que hacer un esfuerzo para que se parezcan a la vaga imagen que conservábamos. Y hay otros que, al contrario, y suele suceder justamente con los más obvios, al volver sobre ellos parece como si la imagen se creciera. A mí me pasa eso, por ejemplo, con la música de Beethoven. Siempre me acuerdo de que es un gran músico pero eso uno lo da por sabido. Sin embargo, cada vez que lo vuelvo a oír, me sorprende. ¡Ah!, digo, pero si es el lugar común, Beethoven, la grandeza de Beethoven... Por ser tan grande, por demasiado sabida, esa imagen no está bastante viva

en el recuerdo. A mí me pasó eso al releer a Darío. Antes que nada, desde el punto de vista del oficio de poeta. Yo vuelvo a leer a Darío y me vuelve a sorprender, a deslumbrar absolutamente, su poder de expresión verbal, su maestría, en fin, todo eso que ya sabemos que tiene. Pero, además, la última vez que leí a Darío insertándolo en mis preocupaciones del momento encontraba una gran riqueza en él desde otro punto de vista muy diferente al del oficio. Comprendo que esta observación no es siquiera crítica literaria ni nada, pero puesto que estamos hablando desde un punto de vista muy personal, me atrevo a hablar de esto. Entonces se me apareció Darío como personaje y casi como símbolo y ya no hablo sólo de su obra, de un fenómeno central en la historia de algo que para no llamar la hispanidad (palabra muy corrompida) habría que llamar el mundo de habla española.

ERM: El mundo hispánico.

TS: Mundo hispánico es también una palabra corrompida. Hay hasta una revista que se llama así.

ERM: Digamos entonces el mundo de habla española.

TS: Bueno, sí. Los franceses encontraron esa expresión, *francophone*, pero en español *hispanófono* suena espantoso.

SS: ¿Hispanoparlante?

TS: Hispanoparlante también suena mal, en fin, el mundo de habla española.

ERM: El nuestro, el hispanohablante.

TS: Sí, sí. Ahora, ese mundo para mí es muy importante. Yo nací en España y me eduqué en México. Naturalmente, el aspecto lingüístico de la realidad forma para mí un mundo, mi mundo. El hecho de que haya una serie de pueblos de uno y otro lado del Atlántico que tienen una misma lengua...

ERM: Y hasta en el Pacífico, ya que no hay que olvidar las Filipinas.

TS: También en el Pacífico. Como decía, esos pueblos no es sólo que por tener una misma lengua tengan algo en común, sino que el tener una misma lengua los identifica en cierto nivel. No pongo lo uno como causa de lo otro ni viceversa, sino que subrayo. Al decir pueblos que hablan español ya se establece una unidad que es lingüística y culturalmente válida. Entonces, en ese contexto de pueblos que hablan español, Rubén Darío adquiriría a mis ojos una importancia

fundamental, se presentaba como figura casi histórica, no sólo literaria. Trataré de presentar en resumen esta impresión, a ver si podemos dialogar un poco sobre ella. Ante todo, la figura de Darío tomaba para mí el aspecto central de un retorno del idioma español a España, y eso es muy importante. Ya no se trata sólo de un problema poético, de la influencia de Darío sobre la lírica española, etc., etc., tema en que ya han abundado los historiadores y críticos literarios desde Rodó por lo menos. Sino que se trata de un problema sobre todo lingüístico. Con Darío, por primera vez, el español de América se impone claramente al español de España. Eso adquiere una gran importancia, a mi juicio. Creo que uno de los grandes problemas de los mundos de habla española es lo que habría que llamar, aunque en un sentido muy distinto del habitual, el *casticismo*. Siempre se ha visto este como un problema del español de España, pero yo creo que también está reflejado en el español de América. Insisto en que no lo tomo ahora sólo a nivel gramatical, como se suele hacer. Yo veo al casticismo, en su sentido etimológico, como la castidad vuelta sobre sí misma, involuntaria y cerrada. En ese contexto, entonces, la apertura de España hacia América presenta una curiosísima paradoja: España es un país que tiene esa apertura, históricamente única, hacia todo un continente y, sin embargo, sigue siendo un país cerrado. Esto se ve, mejor que nada, en el problema del casticismo. Recuerdo de paso, ahora, nada más que porque viene a cuento, un artículo que leí en *Preuves* y que creo que se va a publicar en *Mundo Nuevo*. Es un trabajo de Herbert Lüthy, leído en un congreso sobre Europa que organizó Denis de Rougemont hace poco. Allí se habla al pasar de España desde un punto de vista histórico, pero al aplicar Lüthy su tesis sobre la colonización llega a decir nada menos que esto: los procesos de colonización, que para él son la esencia misma de la historia, se dividen en dos clases; por un lado está el proceso de España; por el otro, todos los demás procesos. De aquí a decir que no hay más que dos clases de historia, la historia de todos los demás pueblos colonizadores y la historia de la colonización española, hay sólo un paso.

ERM: Voy a aprovechar esta mención suya, Segovia, para aclarar que el artículo de Lüthy parte de una distinción muy precisa entre colonialismo y colonización. Para él, colonialismo es todo lo que nosotros abominamos en este siglo y colonización un proceso creador e inevitable en el desarrollo cultural.

TS: Sí, así es, en efecto, y creo que la distinción de Lüthy es muy válida, pero lo que quiero subrayar ahora es que, incluso desde un punto de vista histórico, el mundo de habla española toma un carácter muy especial. Entonces, dentro de ese mundo, a mí me parece

que el fenómeno del casticismo es muy peculiar de la lengua española, hasta el punto que en francés no existe la palabra. No creo que la haya en otra lengua, por lo menos en otra lengua que yo conozca, ¿no? Hasta ese punto ese fenómeno es tan de España. Justamente es en Darío donde este fenómeno encuentra su crisis, su cruzamiento. Crisis que desde mi punto de vista no se ha superado, que está aún viva. Casi diría, desde que Darío llega a España ya no se puede soslayar tampoco en América el problema del casticismo en un sentido metafórico. Aunque no sea el mismo, el casticismo histórico de España tiene sus consecuencias en nuestra América. En ella es heredado, pero también hay que resolverlo. Y ese problema me parece muy importante.

ERM: Claro, biográficamente el problema del viaje de Darío a España es muy significativo. Sobre todo el segundo, de 1898, que es el viaje en que entra en contacto con los escritores más jóvenes. Porque en el primero, de 1892, sólo conoció a las grandes celebridades del siglo XIX, esas que su renovación poética y lingüística no podía tocar para nada. El segundo viaje le permite convertirse en el primer escritor latinoamericano que influye sobre importantes poetas españoles. Ese viaje tiene un sentido muy claro, incluso al margen de la interpretación en que está trabajando usted ahora, Segovia. Yo quiero aprovechar sus palabras para hacer una pequeña precisión de tipo histórico-biográfico. Esta cuestión que usted ahora plantea por todo lo alto ha suscitado a nivel más literal mucha mala sangre entre los críticos hispánicos. En general, los hispanoamericanos ven este viaje de Darío como un desquite de América Latina. El primero que lo destaca es Rodó. A pesar de ser un hombre muy ponderado, Rodó era muy latinoamericanista. En su estudio de 1899 y en su obituario de 1916 él subraya el sentido de este viaje a España e incluso habla de un retorno de las carabelas. Como queriendo decir: bueno, ahora somos nosotros los que vamos a colonizar España. En esta misma línea el crítico dominicano Max Henríquez Ureña habrá de publicar en 1930, y en España nada menos, un libro titulado obviamente *El retorno de los galeones*. Esta actitud ligeramente “revanchista” es aceptada, curiosamente, por algunos críticos españoles que destacan caballerescamente a Darío. Por ejemplo, recuerdo un manual en que se habla de dos grandes renovaciones de la lírica española, la de Garcilaso en el Renacimiento y la de Darío en el modernismo. Allí se reconoce a Darío, sin ninguna clase de retaceos, la calidad de fundador. Pero este reconocimiento también ha suscitado ciertas reacciones de críticos españoles que no vamos a mencionar porque son muy conocidos y que tratan por todos los medios de separar a Darío de la renovación de la lírica española posterior al 1900.

Incluso hay los que, todavía hoy, tratan de encerrar a Darío en esa especie de camisa de fuerza que es el modernismo, como ellos lo entienden. Para hundir al intruso y salvar a los compatriotas, califican a todos los poetas españoles contemporáneos de Darío (que hasta cierto punto pasaron por su escuela, aunque no siempre se hayan quedado en ella) de noventaiochistas. De esta manera inventan, a la vez, una fructífera polémica entre modernismo y noventaiocho, lo que les permite seguir produciendo nuevos ensayos y libros. Todo esto me parece de muy corto alcance, bueno sólo para multiplicar la burocrática vanidad de academias y universidades. Además, por ese camino no se puede alcanzar la trascendencia crítica que requiere una interpretación profunda del problema. Al plantear la discusión en otros términos y al ver el problema del casticismo en relación con el problema general histórico de España, y también de América, creo que se eliminan todas estas cuestiones inferiores del chauvinismo continental versus el chauvinismo peninsular. La verdad es que Darío pertenece a todos. A nosotros ahora no nos interesa que Darío haya ido a poner una pica en España y que esa pica lleve una imaginaria bandera latinoamericana. Eso ya es secundario en el contexto actual de las relaciones entre la literatura de América Latina y la de España. Lo que interesa, hoy, es la presencia de Darío en España y, por lo tanto, de la lengua española americana en la península. Porque esto significa un replanteo vivo, creador, polémico, de todo el problema de la lengua española universal que se había ido volviendo cada día más provinciana desde la pérdida del imperio. El retorno de los galeones, sí, si esos galeones retornan con algo más que oro.

SS: Yo diría que ocurre un fenómeno curioso y es que cuando Darío retoma el español en sus manos después de haberse paseado por toda la cultura francesa, griega, en fin, por esa cultura enciclopédica de *Petit Larousse* que le reprocha Borges, lo que hace es reenviar el español a su esencia. Lo que Darío vierte en ese español visto a través de la cultura francesa es el gran Español. El hecho de que Darío se haya ocupado de Santa Teresa, por ejemplo (hace una recreación de las primeras páginas de *Las Moradas*), de Cervantes o del Cid, demuestra, por movimiento de boomerang curiosísimo, que su intención era la de resituar el idioma en el espacio fundamental de su creación, espacio que no había sido alcanzado ni por los americanos, en esos momentos, ni por los españoles.

TS: Sí, sí, me parece que es eso exactamente, me parece que ahora se van uniendo todas las cosas. Ese manual a que se refería Monegal no creo que tenga otro sentido: decir, por ejemplo, que Garcilaso y Rubén Darío son los dos grandes renovadores de la

lírica española, significa un poco eso. No olviden que también Garcilaso era un extranjerizante en su época, un italianizante, como Darío era un afrancesado. Sin embargo, Garcilaso es el que produce la gran renovación lírica y el que, en algunos manuales, se llega a presentar como el creador del español clásico. Sería justamente un tema interesantísimo ver si esa esencia ontológica del español, de que habla Sarduy, resulta precisamente de ser extranjerizante.

SS: A Garcilaso y Darío yo agregaría Góngora, que es un latinizante puro.

ERM: Sí, efectivamente, cuando se dice Garcilaso y Darío no se pretende reducir todo a ellos. Me parece acertada la incorporación de Góngora. De todos modos resulta paradójico que sean los extranjerizantes, o los así llamados por los profesionales del “casticismo”, los que vuelven a poner en cuestión la lengua española y al hacerlo la obligan a ser más auténtica. Eso es lo que, además, pasa en otro nivel con Cervantes, también influido por la narrativa italiana de su tiempo, y lo que pasa en la literatura inglesa con Shakespeare, otro extranjerizante. Como ustedes saben, el tema se ha seguido polemizando hasta nuestros días y con ejemplos actuales. La supuesta condición extranjera de Borges y de su obra ha justificado muchas tonterías en ambos márgenes del Río de la Plata. Ahora, hasta los más recalcitrantes han descubierto que ese “extranjero” es muy argentino. Pero creo que nos vamos por las ramas.

TS: De acuerdo. Vuelvo a Darío. Cuando este toma el español por su cuenta y retorna a la métrica tradicional, cuando renueva las formas medievales y la valoración de la poesía medieval española, está haciendo una verdadera labor de casticismo. Lo curioso es que, a pesar de que Darío escribe en una época en que ya no debía haber en España prejuicio antimoderno, todavía ese prejuicio era allí muy fuerte, precisamente por ser España un país medieval. Todo esto encubre una gran paradoja, porque desde el punto de vista general europeo España era un poco el portavoz de la Edad Media frente a los países racionalistas. Y, sin embargo, a nivel de los escritores españoles, a nivel de la conciencia intelectual española, ocurre todo lo contrario. Este es el problema del casticismo que habría que examinar con más detalle. Resulta que, a fines del siglo XIX, España era el país de Europa donde no se podía revivir la Edad Media. De ahí el escándalo que provoca en ciertos escritores lo que hace Darío: revivir las formas medievales y reencontrar su espíritu. Octavio Paz lo dice más o menos con una frase muy acertada: “Con Rubén Darío el español se pone en marcha otra vez”. Es una imagen muy clara que

muestra cómo vuelve a la vida ese español momificado de la época. En todo esto que ustedes han dicho creo que encaja justamente la visión que yo tenía de Darío. Creo que habría que empezar entonces por el nivel de la lengua y examinar este problema del casticismo que es un casticismo histórico. También se podría abordar el problema en un terreno de psicología social, de psicología de los pueblos o algo así. A esa famosa cerrazón de España con sus ecos y su herencia en América Latina, nosotros, escritores de la lengua, podemos perfectamente abordarla ahora. Llegaríamos a cosas verdaderamente fecundas viendo el fenómeno que se produce, por ejemplo, cuando llega Darío en el segundo viaje a España. Toda esa polémica, que no sólo es lingüística, todavía perdura aunque es increíble. Sabemos que en un nivel académico cuidadoso no se nota mucho o se disimula detrás de los buenos modales y de las citas al pie de página, aunque de pronto una persona tan flemática como don Ramón Menéndez Pidal puede dar sustos si se pone a atacar a Las Casas. Pero, en fin, en un nivel así muy académico no se nota mucho. Sin embargo, todos sabemos que incluso esos mismos críticos que tratan con mucho respecto a Darío, fuera de sus escritos están todavía llenos de actitudes inconscientes hacia ese problema que él plantea. Y aquí vuelvo a tomar otra de las cosas que usted decía, Monegal. El chauvinismo puede ser un problema culturalmente pequeño si se mantiene dentro de ciertos límites. Pero en España, muchas veces, el chauvinismo encubre un problema mayor: el “casticismo” de los gramáticos, el oscurantismo, el desquite contra la vieja leyenda de la España negra. Ya no se trata entonces de una disputa más o menos académica o filológica sobre cuál es la mejor lengua, la española o la latinoamericana, sino de algo mucho más grave. Para resumir un poco, porque estoy hablando mucho, en mi última lectura de Darío comprendí que al volver este con la lengua española a España replanteaba al español de la península el problema del casticismo. Esto se puede relacionar, me parece, con algo que decíamos en la entrevista de Raimón [Pelegero, cantante catalán entrevistado en el número previo de *Mundo Nuevo*]. La irrupción de Darío amenaza convertir al español de España en un dialecto de la lengua española. Este sería uno de los niveles en que se puede abordar el problema; un nivel, me parece, lleno de sentido. Creo que la crítica española nunca ha podido mirar así el problema que plantea Darío. Y es muy grave que no lo haya hecho porque tiene mucho que ver asimismo con ese problema de la colonización como movimiento histórico general, por un lado, y por otro también tiene que ver con un problema que me parece muy importante hoy: el de la universalidad histórica. El surgimiento de otras culturas frente a la “occidental” es lo más característico de

nuestra época histórica. Ese surgimiento ya no puede negarse. Me parece que todo eso del Tercer Mundo o como se lo quiera llamar tiene mucho que ver con el problema de la universalidad de España visto en un amplio contexto histórico. Pero para no andarnos por los cerros de Úbeda, vuelvo al casticismo. España estaba en Europa y Europa era (o parecía en 1900) lo universal. España era lo particular dentro de lo universal. Pero de golpe a España llega Darío, este hijo de un gran continente con el cual España se encuentra en una relación muy particular. Ese gran continente le envía a su hijo pródigo a llevarle la palabra *de vuelta*, pero también *devuelta*, en el sentido de devolución. América le devuelve a España la palabra que esta le ha dado. Me parece que por ahí, por un terreno metafórico, podríamos ir muy lejos.

ERM: Y, claro, esa *devolución* suscita todo un nuevo problema porque se vuelve a plantear el problema del casticismo que tanto habían fatigado los académicos españoles, sólo que ahora se plantea en un contexto muy distinto y verdaderamente fecundo.

El doble telescopio del tiempo

ERM: Creo que podríamos volver al tema de la lectura concreta de Darío cuyos resultados metafóricos Segovia nos ha estado comunicando en un terreno estrictamente personal. Me gustaría que Sarduy desarrollara algo más este aspecto.

SS: Creo que un poeta no hace más que leer el texto que la “realidad” le presenta. Es decir, que nosotros mismos somos un texto. En eso Darío me parece muy actual. Por otra parte, creo que hay un aspecto negativo en Darío, que es el siguiente. Yo mismo he defendido la teoría del intermediario. Ahora bien, como Darío utiliza intermediarios que hoy en día nos parecen dudosos, a veces también su percepción de la “realidad” lo es. *Prosas Profanas* está lleno de este tipo de aseveración sumamente discutible, pedante y hasta ridícula de Darío, y con esto sé que me asimilo al pensamiento de M. Homais, el personaje de Flaubert que Darío critica, porque él había previsto sus detractores, pero tanto peor. Darío pensaba, o al menos se permitió esa *boutade*, esa “graciosa petulancia” como escribió Rodó, que Clodion era mejor que Fidias pues las diosas del primero cantan francés y las del segundo son mudas. O que “Verlaine es más que Sócrates”, o que “Arsenio Houssaye supera al viejo Anacreonte”. Cuando Darío llega a España y va a escribir sobre la España que tiene allí delante, ¿qué hace? Utiliza su intermediario, que en este caso es la poesía de Théophile Gautier (ya Marasso ha hecho

ese trabajo universitario y terrible de identificar en cada verso del poema español de Darío el verso francés que hay detrás), pero lo que me interesa no es el hecho matemático de que el poema de Gautier está detrás, sino que, como el intermediario que Darío ha utilizado es “defectuoso”, es decir, es el cromo francés sobre España, el cromo que es *Carmen*, el cromo que son Gautier, Mérimée, etc., entonces su España es una España de pacotilla.

TS: Bueno, en lo que dices veo muchas cosas con las que concuerdo. Es claro que su España es de pacotilla, pero también me parece claro que en su tiempo así lo entendió todo el mundo. Me parece que sobre esto nadie pretendió nunca lo contrario. Lo que pasa es que detrás de esa España de pacotilla que repetía Darío se veía que había otra cosa. Yo creo que quizá hasta el mismo Darío no era del todo inconsciente de la superficialidad de algunos de sus enfoques.

ERM: No sé si la superficialidad de Darío frente a España chocaría tanto a un cierto nivel de sus contemporáneos como nos choca ahora a nosotros. No hay que olvidar que incluso muchos de los españoles que en aquella época eran celebrados, como Salvador Rueda o Manuel Machado o Eduardo Marquina, también caían un poco en esa España de pandereta y a lo Gautier. En realidad, nosotros ahora somos mucho más sensibles porque vemos la España de 1898, a la que acude Darío, como una España trágica y esperpéntica; la vemos toda uniformada con los acres colores de Unamuno o de Valle-Inclán o de Baroja o de Antonio Machado. La sentimos como una España problematizada. Pero en el momento en que Darío la visita la ve con ojos un poco anteriores a su 1898. Todavía entonces estas imágenes de España, que son para nosotros hoy las únicas imágenes verdaderas, no eran ni podían ser las más visibles. Pienso que a un cierto nivel esas imágenes superficiales de Darío coincidían con las corrientes en su época. Sin duda la superficialidad hirió ferozmente a gente como Unamuno, que ya estaba vivo y coleando y que se ponía furioso al oír celebrar tanto a Darío, ese Darío para él intolerable de las marquesas y los abates. Esas son confusiones inevitables. Como también, para salir un poco del tema español, la actitud de Darío frente a América Latina, su visión del continente a fines del siglo XIX y principios del XX, choca a muchos de los mejores intelectuales latinoamericanos. Por ejemplo, Rodó, que lo admira como poeta, siente una enorme resistencia a embarcarse en todos los juegos aparentemente gratuitos de Darío y veladamente le reprocha no ser el poeta de América en un sentido trascendente de la palabra. Acá entramos, me parece, en lo que yo llamaría las confusiones provocadas por el doble telescopio del tiempo. Para

juzgarlo hoy a Darío nosotros estamos utilizando, a la vez, nuestra visión actual de España y de América Latina y de lo que decía entonces Darío. Pero también nos proyectamos a aquella época y tratamos de ver las cosas como las verían entonces. Para decidir hasta qué grado lo que Darío decía chocaba o no chocaba a sus contemporáneos no hay más remedio que efectuar un doble proceso telescópico. De todas maneras, lo que me parece esencial no es que Darío acierte o se equivoque, sino que su interpretación de España o de América Latina está en una línea muy particular de sensibilidad e imaginación, de una literatura que se hace a través de formas ya culturales, como indicaba aquí Sarduy. En eso radica su “modernismo” esencial.

TS: Lo que yo quería decir, aclarado ahora por los comentarios de Monegal, es que justamente esa es la innovación de Darío. Tal vez lo exageré al sugerir que nadie ignoraba la cuota de *espagnolade* de Darío y que todos veían lo que había detrás. Ahora matizo un poco para señalar que lo fecundo que llevó Darío a España, y también aportó a América Latina, fue justamente que su España de pandereta no impedía ver lo otro, lo verdaderamente creador que había en su poesía. Había una novedad allí y sus lectores de entonces la vieron. Lo mismo diría con respecto a América Latina y esa revisión general de la cultura que es el modernismo. O para formularlo de otra manera: me parece admirable, al mismo tiempo que muy curioso, que se haya podido ver la revolución poética que significaba Darío cuando el primer plano de su obra estaba lleno de los lugares comunes de la época. Incluso una revolución poética más profunda, como es en Francia la de Baudelaire, pasó casi inadvertida. Rimbaud es el primero en descubrir lo que había de revolucionariamente poético o de poéticamente revolucionario en la poesía de Baudelaire, aunque poniendo algunas reservas. Hasta que se llega a entender bien esto pasa casi una generación. En cambio, con Darío se tiene la impresión paradójica de que, a pesar de la superficie de lugares comunes, casi todo el mundo hispánico se dio cuenta de que estaba pasando algo muy importante con su poesía. El mismo Unamuno, al atacarlo, no tenía la impresión de estar combatiendo contra un literato cualquiera. Es decir, Unamuno no hubiera arremetido contra Rueda de esa manera, aparte de que también Unamuno se arrepintió y retiró su insulto sobre las plumas del indio que, según él, se le veían a Darío bajo el sombrero. Todos sabían que ese señor que llegaba de América Latina estaba haciendo algo muy importante.

SS: Sí, hubo allí entonces una especie de *corte* en el idioma español. Es decir, que el fundamento del español quedó alterado por Darío. Ese *corte* que él operó se debe a que introdujo en la poesía española la noción

de poeta-lector. Es decir que, sea Mérimée, sea Gautier, sea Schuré o cualquiera el intermediario, hay en Darío una cosa cierta cuando uno lo repasa, y seguramente cuando lo conocieron sus contemporáneos, y es que el poeta *lee*, el poeta descifra la realidad por un intermediario. Introduce la poesía en otra esfera totalmente distinta a la esfera en que la poesía se desenvolvía, es decir, la de la “inspiración”. Darío provocó esa falla que se opera porque él empuja la creación hacia la *lectura*, hacia el código, hacia la cultura.

ERM: En realidad, lo que hizo Darío fue quitarle la máscara a la inspiración romántica y mostrar que la inspiración era sobre todo un poeta que lee, cosa que ya sabían muy bien los clásicos.

La Retórica como Erótica

TS: Hasta cierto punto podríamos decir que todos los poetas leen a través de la cultura. También Garcilaso, y no sólo Garcilaso sino todo el Renacimiento y el clasicismo españoles, están leyendo la realidad, y de una manera muy evidente, a través de los poetas italianos o latinos. Ahora bien, suponiendo que aceptemos la tesis de que desde Garcilaso y Góngora hasta Darío no ha pasado nada en la poesía española, entonces ¿qué ocurre en ese intervalo? Una explicación sería que la poesía se encontraba en conflicto consigo misma, el poeta luchaba contra sí mismo, y que es Darío el que vuelve a solucionar el conflicto, a obligar a la poesía a tomar conciencia de sí misma, a asumir el papel de lectora que siempre ha tenido en realidad. En este sentido, justamente, lo que decía Monegal de quitarle la máscara a la inspiración no me parece lo mismo que hacerla desaparecer. Quitarle la máscara sería convertirla en ella misma, mientras que hacerla desaparecer es convertirla en nada. No sé si la palabra inspiración es la más adecuada porque sabemos que es una de las más vagas que hay. Pero tanto del punto de vista de la lectura como del punto de vista de algún código particular para leer la “realidad” Darío consigue volver a algo que ya ocurría en el Renacimiento español, algo que ocultaba la poesía conflictiva del romanticismo, y que él ya no tiene por qué aceptar al haberle quitado la máscara a la inspiración (con muchas comillas). Aceptado esto, quiero volver a una cosa que Sarduy dijo y que me sugirió súbitamente otra. Cuando hablaba de los sentidos, que son tan importantes en Darío, se me ocurrió bruscamente que he tenido siempre una impresión al leer a Darío, una impresión que nunca se me ha ocurrido precisar y que tal vez ahora pueda expresar con alguna claridad. Es una cuestión muy moderna, también. Me parece que hay en Darío una

poesía del cuerpo; no, claro, en el sentido del cuerpo como objeto, porque eso ya es muy evidente, sino al revés, del cuerpo como sujeto. Hay un desciframiento del mundo a través del cuerpo, un código corporal del mundo. Por eso, cuando Darío asume el mundo, no sólo asume la cultura como un código con el cual leerlo, sino que también asume el cuerpo como lectura del mundo, y lo hace de una manera quizá única en la literatura española hasta ese momento.

SS: Me parece que tocaste ahora el centro de la visión de Darío, que es el erotismo. Vamos a lanzarnos allí. Efectivamente la poesía desde siempre, y las *Soleidades* sería una prueba fehaciente de ello, es una lectura a través de códigos culturales. Por supuesto, no es un azar si Góngora utiliza no sólo toda la cultura del Renacimiento, sino además utiliza hasta un “período” para discutir un paisaje: las islas como paréntesis. Pero esto había pasado a una especie de inocencia, esto había sido incorporado al equipaje inconsciente de la creación. Darío rompió totalmente esa inocencia. Pero si Darío lee el mundo como un texto, hace intervenir su propio cuerpo en este texto, es decir, que el cuerpo es también una palabra, es también una parte del texto, y entonces, como tenemos en la lectura lo somático, tenemos también lo erótico. Y aquí yo creo que tocaríamos una noción capital en Darío: la *Retórica* es una *Erótica*. Quizá como ocurre justamente, y no es un azar, en la pintura de Aubrey Beardsley, en que la concepción plástica es totalmente erótica. Como en el cuerpo, en el cuerpo femenino, porque es una erótica únicamente femenina, es la línea curva la que lo define todo. No hay rectas en la pintura de Beardsley, como no las hay en la de Klimt, ni en los afiches de Mucha, ni en las entradas del Métro, que podemos ver aquí abajo mismo, de Guimard, ni en Hennebique, ni en Horta, ni en Gallé. No hay rectas, hay curva erótica. Las metáforas eróticas femeninas fundamentan este arte y la retórica-erótica de Darío.

TS: Eso ya había sido visto muy bien, hace bastante tiempo, por Ramón Gómez de la Serna en el ensayo sobre *Lo cursi*. Hay allí una comprensión extraordinaria del *Art Nouveau* y aparece incluso la idea erótica de la curva que se puede relacionar no sólo con Darío sino también con la primera época de Juan Ramón Jiménez.

ERM: Voy a hacer simplemente un pequeño inciso para intercalar un homenaje a Pedro Salinas, que en su estudio sobre *La poesía de Rubén Darío* ha interpretado su obra a través de sus temas y sobre todo del erotismo. Curiosamente, en el momento en que sale el libro de Salinas (1948), su interpretación parece devolvernos un Darío más humano y menos culturizado. El

intento de Salinas, en buena medida, pudo ser leído entonces como un esfuerzo por analizar la poesía de Darío dejando de lado ciertos contextos culturales que eran tan evidentes desde fines de siglo. A través de su ensayo resulta obvio el intento de rescatar un Darío más palpitante, más corporal, más humano. Ahora, lo curioso es que en la interpretación que están fabricando un poco a medias entre ustedes dos aquel contexto cultural aparece insertado no como un elemento antagónico sino como complementario del erótico. Es decir, ahora no parecería haber oposición entre la Erótica y la Retórica.

TS: Sí, esa es la incorporación a que me refería hace un rato. Ahora, con respecto al erotismo de Darío yo establecería algunos matices. En primer lugar, en lo que se refiere a las distintas épocas de su poesía. Tal vez en la primera parezca haber un predominio de la parte erótica. Sin embargo, en mi última relectura de Darío me pareció muy clara la curva ascendente de su poesía. Se ha hablado muchas veces, y parece que el mismo Darío tuvo esa impresión, de que había una decadencia evidente en su obra última. Creo que hay que revisar ese concepto. A mí me parece que la curva de Darío es perpetuamente ascendente; con baches, naturalmente, pero ascendente.

ERM: Lo que yo creo que hay es una evidente declinación física de Darío. Para él, que estaba viviendo su obra no como un problema exclusivamente literario sino también como un problema existencial, esa declinación podía resultar abrumadora. En los últimos años Darío se desintegra físicamente, se deshace a ojos vista devorado por la bebida, y entonces, claro, a él mismo su esfuerzo poético le tenía que parecer contaminado o infectado por esa desintegración. Sin embargo, estoy completamente de acuerdo con Segovia en que, del punto de vista de la calidad, no hay en su poesía un verdadero descenso, aunque pueda haber mayor cantidad de mala poesía al final. Pero eso no importa ya que la buena poesía de sus últimos años es muy buena.

TS: Eso es exactamente.

SS: Hay una distinción que tiene que ser expresada ahora. ¿Qué es la retórica? La retórica es la ley del discurso, es decir, la ley de cómo se articulan las palabras. Ahora, ¿qué es precisamente para Darío el cuerpo, como hemos señalado? El cuerpo es una palabra, *donc* está sometido a las leyes de la retórica. Darío, precursor de muchas cosas, lo fue también de la alucinación corporal puesto que se lanzó a los mundos del ajeno, que era a los que entonces se lanzaban, bien tímidos con relación a los actuales, los poetas.

ERM: Las experiencias de Darío con lo que Baudelaire llamaba los paraísos artificiales son aparentemente bastante limitadas desde nuestro punto de vista. Hablamos hoy con una perspectiva casi delirante. En este momento en que hasta las personas más ortodoxas no le hacen asco a algún hongo alucinógeno que otro o a algún terrón de azúcar impregnado de LSD antes del desayuno, los estímulos que utilizaba Darío tienen para nosotros una tosquedad como, digamos, los instrumentos del hombre de la Edad de Piedra pueden tener para los técnicos de hoy. Pero en fin, olvidándonos un poco de los placeres a que nos tienen sometidos los adelantos del progreso (como decía uno) y situándonos exclusivamente en lo que ha trascendido hasta nosotros a través de informaciones siempre dudosas (hay que tener en cuenta que existe gran censura y autocensura en toda la información biográfica latinoamericana; no hemos llegado todavía a la objetividad o al descaro con que los europeos y aun los norteamericanos de hoy hablan de sus antepasados literarios), lo que parece haber practicado Darío está un poco en el orden de bebidas más o menos fuertes como el ajeno y tal vez alguna experiencia del haschich. Hasta este último tal vez lo practicó sólo en la literatura.

SS: Bueno, en fin, Darío vivió en ese vértigo tímido la desintegración de su soma y, entonces, también la de su retórica. No hay descenso, hay una alucinación de esa retórica erótica. El ajeno o el haschich o el erotismo de ese momento, que es también un fenómeno cultural (habría que estudiar las connotaciones culturales del erotismo en la época 1900), eso es lo que se transformó.

TS: Sí, en eso estoy de acuerdo, pero creo que no sólo hay un ascenso de la calidad poética, también lo hay de la calidad erótica. Lo que me parece justamente es que la lectura erótica del mundo en Darío es un aspecto de su lectura corporal o somática. Como esta última se va ampliando y abarcando cada vez más terreno, por eso parece que la erótica disminuye. Advierto que estamos hablando del cuerpo en la poesía de Darío de dos maneras diferentes. Por un lado, como objeto, como al decir Sarduy que para Darío el cuerpo es una palabra que él lee. Sí, por supuesto, para todo poeta erótico y casi para todo poeta que haya hablado del cuerpo y de la mujer, o sea para todo poeta. Porque son raros los que no han hablado de la mujer justamente como cuerpo. En este sentido, estamos de acuerdo en que tiene mucha importancia el erotismo en Darío. Pero yo también quería decir que, por otro lado y volviendo tu frase al revés (sé que es una mala pasada porque hago ambiguas las dos, y entonces ya casi no quieren decir nada), la retórica también se lee corpóreamente.

Es decir, no sólo Darío ve su cuerpo como una palabra y como un objeto de lectura, sino que además, para decirlo un poco en tu jerga, ve al cuerpo como un código. Esto es lo que me parece muy novedoso de Darío: haber asumido toda la retórica que hay en la poesía, aceptar la poesía como lectura a través de códigos retóricos, llegar casi a la toma de conciencia de una retórica, y después de eso o al mismo tiempo tomar no sólo como tema el cuerpo, sino estar leyendo al mundo corporalmente. Y no sólo eróticamente. El erotismo en Darío es una traducción, el cuerpo le sirve para traducir, el cuerpo decodifica el mundo. Casi habría que decir esto de una manera más elemental, como lo dijiste tú al principio, al hablar de los sentidos. Porque ha asumido toda la cultura, Darío puede volver a leer tranquilamente con sus sentidos el mundo, como hacía años que no sucedía en la poesía española.

SS: Creo que no hay ningún malentendido en lo que hemos dicho hasta ahora. Darío hace una lectura somática y la exaltación de los sentidos le permite una *hiperlectura*, una decodificación profunda del mundo.

TS: Sí, desgraciadamente parece que estamos de acuerdo.

El poeta de América

ERM: Aunque ya hemos tocado un par de veces el tema, me gustaría que nos centráramos ahora un poco más en el enfoque estrictamente latinoamericano de Darío. Es indudable que, al margen de su significación universal –no el reconocimiento universal de su poesía, que sigue siendo ignorada en buena parte del mundo–, hay un sentido en que a nosotros, como latinoamericanos, Darío nos interesa muy particularmente. Y digo esto sin chauvinismo de tipo cultural alguno. ¿Hasta qué punto Darío, además de ser un gran poeta de la lengua, es también cifra del poeta latinoamericano? Vuelvo a recordar ahora aquella frase tan famosa con que Rodó comienza su estudio sobre Darío: “No es el poeta de América, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas Profanas* y de *Azul...*”. Conviene revisar la fecha en que fue empezado este estudio porque indudablemente en 1897, apenas publicadas *Prosas Profanas*, Darío no puede ser considerado un “poeta de América”. El mismo Darío, en las provocativas palabras “liminares” de aquel libro, se divirtió en sembrar los equívocos. Allí dice esto que ahora les leo: “Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer. Y a un presidente de la República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh, Halagabal!, de cuya corte oro, seda, mármol me

acuerdo en sueños...”. Actualmente ya es más difícil, sino imposible, encarar a Darío como un poeta poco o nada latinoamericano. A partir de 1900, ya su obra se ocupa explícitamente de temas americanos y celebra (¡oh, Halagabal!) a presidentes de la República o entona un *Canto a la Argentina*, como es bien sabido. Incluso aparece en su poesía un planteo bastante polémico del latinoamericanismo frente al imperialismo norteamericano que entonces encarnaba el presidente Teddy Roosevelt. La oda “A Roosevelt” de *Cantos de vida y esperanza* es indudablemente un poema de índole muy latinoamericana.

SS: *Engagé*.

ERM: Sí, muy comprometido, como diríamos hoy. Ya en vida de Darío se discutieron copiosamente estos aspectos de su americanismo. Pero creo que estamos hoy en una posición más privilegiada para encararlos objetivamente porque ya hace cincuenta años que han muerto y desaparecido el poeta y su mundo.

SS: Sí, la tesis marxista sobre Darío es justa hablando grosso modo. La poesía de Darío se desarrolla en un espacio ocioso; ya hemos hablado de su significado central erótico. Georges Bataille ha escrito que entre el erotismo y el trabajo hay una relación de opuesto total. Esa percepción erótica, ese cultivo del cuerpo, esa retórica-somática que Darío pudo llevar hasta sus extremos, no pudo haberse realizado más que en un espacio de ocio. La coincidencia de Darío con Julián del Casal, por ejemplo, que pertenecía a la burguesía de Cuba, no es un azar. Ahora, ese argumento se podría completar quizá, sino invertir, diciendo que la vida de Darío también es un compromiso en el sentido siguiente: al abandonar América Latina por Francia, al adoptar un afrancesamiento que era más que un afrancesamiento cultural, casi un desafío ¿no?, Darío nos señala la pobreza y el vacío que estábamos viviendo. Creo que Darío se volvería a exilar hoy. Porque en el fondo cuando se ubica en un contexto europeo, sea de Madrid o de París, lo que señala sin señalar Darío es su decepción ante nuestro vacío o ante la excitación política que, de tiempo en tiempo, trata de anularlo. Creo que el mejor manifiesto que se ha hecho contra el caudillismo de su tiempo y de todos los tiempos es el suyo: volver la cara hacia otro mundo, hacia el *ailleurs*. Por lo que no dijo, Darío es muy *engagé*. Nos volvió la cara; nos señaló así toda nuestra pobreza moral.

ERM: Pienso que lo que dice Sarduy es muy acertado, en general, porque si efectivamente nos fuéramos a guiar sólo por el criterio de interpretación literal de Darío censuraríamos, como ya se ha hecho tantas veces, su mundo de ocio, su mundo de marquesas y

princesas, su nostalgia de un París lejano o apócrifo, el sueño de su Grecia clásica que él veía afrancesada, incluso su evasión o fuga hacia la Edad Media española. Ese amor suyo por Francia, y en especial por París, le ha sido reprochado en todos los tonos y principalmente por los españoles, desde el didáctico Juan Valera hasta el vacilante Luis Cernuda. Sin embargo, pocos advierten que para Darío Francia es sobre todo una cosa *mental*, como decía Leonardo del Arte. Él bien sabía qué luces y qué sombras metafóricas ocultaba su relación con París y en una página poco leída y menos citada dejó escritas estas cosas que ahora descubro en un tomo de sus *Obras Completas* (Afrodisio Aguado, vol. 1, 1950): “Muchos de los que hemos venido a habitar a París hemos traído esa misma ilusión [se refiere al poeta cubano Augusto de Armas]. Mas hemos tomado rumbos diferentes. Yo he sido más apasionado y he escrito cosas más ‘parisienses’ antes de venir a París que durante el tiempo que he permanecido allí. Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre estas gentes. ¿Y en dónde están los cuentecitos de antaño...?”. La lucidez de Darío siempre derrota a sus lectores más superficiales. Sin embargo la crítica de pretensiones más o menos sociológicas (que no hay que confundir con la verdaderamente marxista) sigue insistiendo en presentar a Darío como un artista de torre de marfil, un evadido de su “realidad”. Pero también, y esto es lo más curioso, cuando desde un punto de vista marxista más sutil, o si queremos simplemente desde el punto de vista latinoamericano más auténtico, se ha buscado definir a Darío como un artista comprometido con su tiempo y se han subrayado las notables páginas antiperperialistas o antiyankees de su obra poética, también ahí se incurre en otro error de literalidad, aunque ya no ramplona. Se va a buscar el poema contra Roosevelt, por ejemplo, y se ve que efectivamente ahí Darío canta a toda voz su oposición de hombre latino a la política del *big stick*:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!,
hay mil cachorros sueltos del León Español.

Eso dice el libro de 1905, de acuerdo, pero ¿qué pasa dos años más tarde en *El Canto errante*? Allí aparece una “Salutación al águila”, escrita en Río de Janeiro y mientras Darío asistía como diplomático a una reunión panamericana organizada desde el Norte. Ahora canta:

¡Que la Latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca un nuevo Olimpo, lleno de dioses y
héroes!

Como ustedes recordarán, esa “Salutación” ya le fue reprochada en su época como una concesión del

Darío poeta al diplomático. El irascible Blanco Fombona llegó a mandarle una carta apasionada y ruda por este poema, a la que contestó Darío con alguna dosis de humor y de evasivas. Es cierto que como diplomático no podía cantar cuatro verdades a un país supuestamente hermano. Pero también es cierto que podía haberse ahorrado la famosa “Salutación”. De modo que los que van a buscar en la oda “A Roosevelt” material para demostrar que Darío milita entre los defensores de América Latina tienen que acusarlo luego de haber vuelto la chaqueta. Creo que hay aquí un delicado aunque profundo error. Evidentemente, lo que significa Darío en un sentido americano más trascendente no se podrá encontrar nunca en el terreno de las interpretaciones literales. Hay una página que él escribe para *Mundial* sobre un libro de Manuel Ugarte, que ese sí era un escritor comprometido y militante, un escritor que componía libros contra los Estados Unidos y que hacía giras por toda América Latina para combatir con vigorosas palabras al coloso yankee. En esa nota que escribe Darío para *Mundial* y que les voy a leer ahora recuerda que “hace ya bastante tiempo, lancé a Mr. Roosevelt, el fuerte cazador, un trompetazo, por otra parte, inofensivo. Pero esas son cosas de poeta”, se disculpa. Más adelante opina que el libro de Ugarte “es interesante, muy interesante”, y aclara: “Aplaudo el optimismo, porque es bello y saludable. Celebro la intención romántica y generosa. Y después de aplaudir el libro aplaudo el viaje. Pero... en cuanto a los resultados me declaro absolutamente pesimista. Unos pueblos en donde el dólar impera ya, están contentísimos, según parece, y en los otros, hay quienes tienen envidia a los primeros, y desean que el monstruo los devore. ‘Conozco al monstruo porque he vivido mucho tiempo en sus entrañas’, decía José Martí desde Nueva York. Y los pueblos *enfermos* parece que dijese: ‘Señor monstruo, le damos las gracias, puesto que nos va a comer en salsa de oro’”. Estas palabras de Darío son muy duras y revelan el dolor bajo un aparente conformismo, me parece. Aquí Darío se coloca una máscara cínica que por lo tanto impide toda interpretación puramente literal de su *engagement*. Por eso creo que tenemos la obligación ahora de intentar una interpretación que supere estas literalidades. Nuestra pregunta debe ser: ¿con qué está realmente comprometido Darío? ¿Lo está con una posición política concreta, o lo está con una idea de la “realidad”, con una idea del mundo, con una idea de ciertos valores? Yo creo que la última parte de la pregunta da la única respuesta acertada y, como creo que esos valores que busca no los encuentra realizados en su América, y tal vez ni siquiera le parecen realizables en el futuro inmediato, por eso les vuelve desafiantemente la espalda y se burla, con elegante condescendencia, del fervor literal y también inútil de

Ugarte. De esa manera sí, en vez de refugiarse a ojos cerrados en la torre de marfil, Darío realiza una operación crítica de tipo negativo que me parece la única forma, como decía Sarduy, de valorizar seriamente su pobreza, nuestra pobreza.

TS: A mí también me parece que nunca se puede tomar el camino de la literalidad al comentar sobre todo un poeta, más aún que un novelista, por ejemplo. Aunque también creo que es legítimo generalizar porque la función del poeta, si es que tiene alguna desde este punto de vista, es simplemente la de ser el portavoz, en fin, el símbolo o el emblema de una cosa. Por lo tanto no se le puede reprochar a la poesía de Darío sus contenidos explícitos sobre estos problemas políticos. Lo único que se le podría reprochar es no corresponder a ninguna realidad dada. Desde el momento en que es una poesía que expresa una realidad, ya no es atacable. El problema sería, claro, ver si corresponde o no a una realidad latinoamericana de su tiempo. Pero me parece que sobre esto estamos más o menos de acuerdo: la salida de Rubén Darío de América Latina responde a una necesidad profundamente latinoamericana. Yo creo que al irse de América Latina, al volverse a la cultura francesa, Darío cumple un destino de universalidad que no pudo cumplir España y que antes que él habían cumplido románticos latinoamericanos, de acuerdo con una tesis expuesta ya hace bastantes años por Jorge Cuesta en México.

ERM: Creo que los ejemplos que ya se han dado para ilustrar el extranjerismo de Darío e incluso los que se podrían dar ahora para poner al día el tema con

nombres de escritores vivos son muy elocuentes. Ya Mario Vargas Llosa en su intervención en la Mesa Redonda del Pen Club ha insistido en la fatalidad del exilio a que son conducidos casi todos los escritores peruanos, enajenados por una sociedad enajenada. Ese destino es el de casi todos los grandes escritores latinoamericanos. Digamos Borges, Neruda, Octavio Paz, para remitirnos únicamente a los más grandes. De alguna manera ellos consiguen ser tanto más latinoamericanos cuanto más profundamente asumen una perspectiva que los aleja de las contingencias de sus respectivas culturas nacionales, o los libera de la inserción burocrática en medios relativamente confinados. Esto que es obvio en el caso de Neruda como en el de Octavio Paz, grandes viajeros, es también cierto aunque menos evidente en el caso de Borges. Si bien hay grandes viajes en su adolescencia y primera juventud, luego no hay casi viajes en su vida hasta esta última etapa. Pero el alejamiento igual se da en Borges, y se da muy significativamente a través de los contextos culturales, hasta casi convertirlo en un “emigrado interno” de ese Buenos Aires con el que tanto sueña en sus ficciones escandinavas u orientales. En todos ellos se produce, de una u otra manera, la inserción polémica con el medio, o una fuga, o fugas, violentamente glosadas en sus respectivas obras. Esto que ocurrió ya en tiempos del Inca Garcilaso, ocurrió con Alarcón, con Bello, con Echeverría, con Blest Gana, con Reyes, y habrá de ocurrir emblemáticamente también con Darío. Por eso creo que en su compromiso más hondo lo que hace Darío es simbolizar sobre todo un destino o una fatalidad del escritor latinoamericano.